

Sylvia Lundschien

Die Ästhetik des „wahren Selbst“

*

Narrationen über, zu und von Trans*Personen im zeitgenössischen euroamerikanischen Spielfilm

**Seminararbeit im Rahmen des Seminars Geschlecht und Wahrheit von
Dariusz K. Balejko im Wintersemesters 2011/12 an der Europa-
Universität Viadrina in Frankfurt (Oder).**

*

Fachrichtung: Master of Intercultural Communication Studies

Kontakt: sylvia.lundschien@gmail.com

Die Ästhetik des „wahren Selbst“

*

Narrationen über, zu und von Trans*Personen im
zeitgenössischen euroamerikanischen Spielfilm

Inhalt

1. EinleitungSeite....4
2. Untersuchte FilmeSeite....6
2.1 Synopse „Romeos“Seite....6
2.2 Synopse „Tomboy“Seite....7
2.3 Small People, Big Trouble – Transidente Kinder?Seite....8
3. Shakespeare's Sisters – Transidente Charaktere und ihre Darsteller/innenSeite....10
4. Doing <i>Sehen?</i> - Narrationen der WahrheitSeite....15
5. Von harten Fakten und weichen Kernen: „Geschlecht“ aus Perspektive der feministischen WissenschaftskritikSeite....18
6. Fazit: Die Ästhetik des „wahren Selbst“Seite....20
QuellenangabenSeite....23
AbbildungenSeite....26

1. Einleitung

Im Seminar „Geschlecht und Wahrheit“ im Wintersemester 2011/12 an der Europa-Universität Viadrina beschäftigten wir uns zentral mit Fragen der „materiellen Wahrheit“ von Geschlecht(ern) unter Bezugnahme auf Texte von u.a. Judith Butler und Michel Foucault. Es war erfreulich, dass hierbei auch populärkulturelle Elemente Eingang in die Seminarstruktur und -diskussion fanden – als alltäglich verankerte Erfahrungen und Beobachtungen von Vergeschlechtlichung und Darstellungen vom Denken/ Wahrnehmen in Geschlechtern. So fand z.B. der gezeigte Film „Tintenfischalarm“¹ über den intersexuellen Alex meiner Erinnerung nach großen Anklang im Seminar und spornte eine lebhaft Diskussions nicht nur über die Frage einer „Wahrheit“ im Film und über den Protagonisten Alex, sondern auch um die Darstellung seines Lebens- und Transitionsweges, an. Hierbei vermischten sich wissenschaftliche, alltagsbezogene und emotionale Aussagen zum Gezeigten und wurden durch kritische Beobachtungen, z.B. zur Perspektive der Erzählung, der Rolle der Regisseurin, den Schnitten und ausgewählten Passagen etc., ergänzt.²

Diese Diskussion möchte ich fortsetzen durch die Bearbeitung zweier aktueller Filme, die sich mit dem Thema FTM (FzM)- bzw. Trans*Identitäten³ auf unterschiedliche Art und Weise auseinandersetzen. Die Einbindung von Filmmaterial erfolgte nicht nur im Sinne einer Anlehnung an das oben erwähnte Seminar, sondern die Wahl traf dieses Medium, da meines Erachtens nach die Produktion von (bewegten) Bildern zentral für die Narrationen über, zu und von Trans* im euroamerikanischen Kulturraum geworden ist. Insbesondere möchte ich mich Fragen nähern, inwiefern, ob und wie „Wahrheit“ über etwas generiert wird und was dabei außer Betracht bleibt.

Dabei deutet jedwede gedankliche Verknüpfung einen weiteren Schauplatz an, der sich analytisch ausweiten lässt. Ich bitte daher um Nachsicht z.B. hinsichtlich unfreiwilliger kinematografischer Lücken. Auch wenn ich mich explizit nur mit Bilderwelten des euroamerikanischen Kinos auseinandersetzen möchte⁴, so soll dies nicht bedeuten, dass andere Bildwelten uninteressant oder weniger aussagekräftig zum Thema wären, im Gegenteil. Operativ gesehen musste ich jedoch eine starke Reduktion vornehmen und hierbei aufgrund von Zeitressourcen auf ein tieferes Eintauchen in z.B. außereuropäische Filmwelten oder kinohistorische Details verzichten. Obwohl ich mit wertenden oder quantifizierenden Aussagen versuche, sparsam umzugehen, kann hierbei

¹ „Tintenfischalarm“. Regie: Elisabeth Scharang. Österreich, 2006, 107 Minuten, Farbe

² Siehe hierzu auch das Seminarprotokoll vom 09.12.2011, das Eindrücke der Diskussion wiedergibt.

³ Engl. „Female-to-Male“, Dt.: „Frau-zu-Mann“, ich verwende die Begriffe im Folgenden synonym. Weitere Bezeichnungen beziehen sich in der hier vorliegenden Arbeit eher auf ein identitäres Spektrum, im Sinne des Sternchen-Platzhalters im Wort „Trans*“ und umfassen neben FTM/ MTF (Male-to-Female) auch Travestie, *cross-dressing*, *genderbending*, *drag*, Androgynität, Transgender, Transsexualität, weitere und freie Eigenbezeichnungen und z.T. auch Intersexualität, da diese m.E. nach Überlappungsbereiche aufweisen. Bevorzugt verwende ich das Wort „Trans*Identität“ als Operationsbegriff, obwohl auch hier, wie ich weiter unten skizziere, keine vollständige Inklusion des Trans*-Spektrums möglich ist. Eine anregende Diskussion bietet der folgende Artikel zum Begriff „Trans*Identität“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Transidentit%C3%A4t> (letzter Zugriff am 30.06.2012) Jegliche Bezeichnungen sind zudem geprägt von meiner eigenen Cis-Identität, daher erhebe ich trotz Prüfung der Begriffe keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

⁴ Aufgrund ihrer Verfügbarkeit sowie der für mich potentiell sprachlichen und ikonografischen Deutbarkeit als in Zentraleuropa sozialisierter Person. Interessant war zudem, dass wenige Spielfilme mit FTM-Hauptprotagonisten in euroamerikanischen Filmproduktionen zu finden sind. Siehe auch: http://en.wikipedia.org/wiki/Trans_man#Films (letzter Zugriff am 17.06.2012)

nicht immer Vollständigkeit gewährleistet sein.⁵ An dieser Stelle soll noch einmal betont werden, dass es sich nicht um eine kinematografische/ kinohistorische Arbeit handelt, sondern um die Fokussierung auf ein bestimmtes Massenmedium, das einen (aus Alltagsperspektive oft) als peripher wahrgenommenen Lebensentwurf darstellt und dabei – was für mich von besonderem Interesse ist – eine bestimmte Art und Weise (im Vergleich zu anderen verfügbaren Medien) des Erzählens, u.a. über „Geschlecht und Wahrheit“ herausarbeitet und wie sich dies zu anderen Narrationen in Beziehung setzen lässt.

Angeregt wurde diese Seminararbeit durch einen Artikel⁶, der sich mit der Darstellung von Trans*Personen in populären Medien, insbesondere aber dem Medium Film, knapp auseinandersetzt und wichtige Aspekte zur Hinterfragung dieser Darstellung anstößt. Davon ausgehend sollen vor allem folgende Fragen näher erörtert werden: Sollten Trans*Personen in Spielfilmen ebenfalls von Trans*Personen gespielt, ja, wortwörtlich *verkörpert* werden? Was passiert, wenn Geschlecht(er) „performt“ und künstlerisch überformt werden? Wird dadurch Geschlecht nicht selbst subversiv in Frage gestellt?

Des Weiteren soll der Frage nachgegangen werden: Was lässt sich über die Rolle der/des Regisseurin/Regisseurs⁷, der Drehbuchautor/innen sagen, die maßgeblich für die Wahl der gezeigten Ausschnitte zuständig sind? Wie wird der Blick der Zuschauenden geführt? Was sind potentielle Anlässe, warum sich ein Publikum einen Film mit einer/einem transidenten Protagonist/in anschaut oder anschauen sollte? Haben jene Filme Aufklärungs- und/ oder Unterhaltungswert?

Inhaltlich möchte ich mich weiterhin mit der Frage beschäftigen, wie sich die Narration über, zu und von transidenten Menschen entfaltet und welche blinden Flecke hierbei entstehen? Warum scheint der zu transformierende Körper zentral und mit ihm die einhergehenden Kondensierungs- sowie Gestaltschließungszwänge der autobiografischen sowie künstlerischen Erzählung über, zu und von Trans*Menschen? Inwiefern gibt es und wenn ja, welcher *Art* ist die miterzählte „Wahrheit“ über, zu und von Trans*?

Allerdings soll in der vorliegenden Arbeit hingegen *nicht* geklärt werden, was Trans* allgemein „sei“; ebenso werde ich nicht auf die aktuelle rechtliche Lage in verschiedenen Regionen der Welt eingehen. Unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten soll untersucht werden, inwiefern

⁵ Dies betrifft z.B. Sätze wie „Film X besitzt keine FTM-Charaktere“, oder „es ist der *einzig*e Film, der...xxx“ usw. Ungenauigkeiten entstehen hier m.E. durch eigene Unkenntnis von z.B. Underground-Produktionen, die wenig diskutiert werden und/ oder nicht zur allgemeinen Sichtung zugänglich sind. Gleichzeitig sind Schnitte, Berichte und Synopsen zu bestimmten Filmen nicht immer eindeutig, da die Rezeption und Einordnung von Kritiker/innen und Publikum im Laufe der Gesellschaftsgeschichte variieren kann. Ebenso habe ich jegliche pornografischen Trans*-Filme aus meiner hier getätigten Betrachtung exkludiert, wobei gerne an anderer Stelle diskutiert werden kann, ab wann ein Film pornografisch ist/wirkt.

⁶ Dame, Avery (veröffentlicht am 17. September 2011): Media depiction of Trans People. Quelle: <http://thesocietypages.org/socimages/2011/09/17/media-depiction-of-trans-people/> (letzter Zugriff am 17.06.2012) Eine kurze Besprechung des Artikels erfolgt weiter unten.

⁷ Bestimmte geschlechtliche Markierungen durch grammatische Formen sind bewusst gewählt. Wo über eine abstrakte Gruppe gesprochen wird, benutze ich aus eigener Präferenz je nach sprachlichen Möglichkeiten des Deutschen einen Schrägstrich oder ein Partizip. Es wurde von meiner Seite versucht, auch sprachlich eine größtmögliche Inklusion herzustellen sowie bestimmten Identifikationen, aber auch Mehrdeutigkeiten gerecht zu werden und dabei Determinismus zu vermeiden. Eine anregende Diskussion zu geschlechtlichen Bezeichnungen in wissenschaftlichen Arbeiten liefert Voss in: Voss, Heinz-Jürgen (2010): Making sex revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive. transcript-Verlag, Bielefeld, S. 30ff.

insbesondere der Körper zur materiellen Plattform einer Diskussion über „Wahrheit und Geschlecht“ erhoben wird, was jedoch – dies vorab - eine immanente Hierarchisierung/Priorisierung in transidenten Lebensentwürfen bedeutet.

2. Untersuchte Filme

Die beiden Filme, die ich dahingehend näher betrachtet habe, sind das deutsche Drama „Romeos“⁸ von Sabine Bernardi und das französische Drama „Tomboy“⁹ von Céline Sciamma. Beide sind fiktive Stoffe im Spielfilmformat mit je einer Hauptfigur, die in unterschiedlicher Intensität vom askriptiven weiblichen in das gewünschte männliche Geschlecht wechselt. Die Entscheidung für diese Filme fiel nicht nur aufgrund ihrer Aktualität zum Zeitpunkt des Seminars sowie des Schreibens dieser Arbeit, sondern auch, da mir während der Vorüberlegungen, welche Filme ich in Hinblick auf das anvisierte Thema auswähle, auffiel, dass es *quantitativ* weniger Filme mit FTM-Darstellungen und -synopsen gibt als MTF¹⁰ (eine Antwort auf die Frage, warum dies so ist, kann an dieser Stelle jedoch nur gemutmaßt werden).

2.1 Synopse „Romeos“

Gegenwart in Deutschland, Köln-Ehrenfeld. Der 20-jährige Lukas tritt seinen Zivildienst in einem Seniorenpflegeheim an und landet – angeblich aus Platzmangel – im Schwesternwohnheim gleich neben dem Zivi-Wohnheim. Dort trifft er auf seine Freundin aus Kindheitstagen, die lesbische Ine, und arrangiert sich mit der ungewollten Wohnsituation unter den jungen Frauen. Kurz nach seiner Ankunft schleift ihn Ine zu einer Privatparty, zu der alle mit dem Auto des unnahbaren Fabio fahren. Für Lukas ist all das mit gemischten Gefühlen verbunden, denn die Figur ist FTM und besitzt den gesamten Film hindurch eine weibliche Anatomie bei maskulinem Aussehen. Niemand weiß von seinem „Geheimnis“ außer seiner Familie, einer Wohnheimbetreuerin und Ine. Neben alltäglichen Problemen, wie z.B. der passenden Kleidungswahl, unter der die noch vorhandenen Brüste sich nicht abzeichnen, verliebt sich Lukas – und zwar in Fabio. Dieser gibt nach außen den italienischen Hetero-Macho, liebt aber Männer und lebt noch zuhause bei seinen Eltern. Lukas wird sich langsam seiner Anziehung zu Männern gewahr und er und Fabio kommen sich näher. Zufällig erfährt letzterer jedoch, dass Lukas FTM ist. Fabio distanziert sich und pöbelt Lukas bei einem weiteren Treffen an. Nach einigem Hin und Her kommen die beiden dennoch zusammen und verbringen die Nacht miteinander. Der Film endet offen, es ist unklar, ob die beiden ein Paar werden oder nicht. Im Abspann sieht man Lukas an einem Strand, er zieht sein Hemd aus und läuft mit flachem Oberkörper durch die Dünen lachend auf das Meer zu.

⁸ „Romeos“. Regie: Sabine Bernardi. Deutschland, 2011, 94 Minuten, Farbe. Quelle: <http://streamcloud.eu/7ulgac6fbg9k/Romeos.German.AC3.DVDRiP.XViD-SONS.avi.html> (letzter Zugriff 02.06.2012)

⁹ „Tomboy“. Regie: Céline Sciamma. Frankreich, 2011, 84 Minuten, Farbe. Quelle: <http://www.putlocker.com/file/1888D3EA896212DA#> (letzter Zugriff am 07.06.2012)

¹⁰ Ebenso war auffällig, dass FTM-Geschichten eher von *Regisseurinnen* verfilmt wurden (so z.B. auch das US-Drama „Boys don't cry“ aus dem Jahre 1999).

„Romeos“ ist ein nüchterner Coming-of-Age Film, der nicht nur durch sein bodenständiges Setting, sondern auch durch seine recht realitätsnahe Ausformung (in Sprache und Gestus) der dargestellten Charaktere besticht. Der Film arbeitet sich unaufdringlich, mit einem Blick für das Alltägliche und bisweilen humorvoll an Gender-Stereotypen ab, verdeutlicht hierbei aber auch, wie tiefgreifend essentiell der Besitz der „richtigen“ oder „authentischen“ Geschlechtsrolle für eine Person sein kann. Auffällig am Film ist, dass TransMann Lukas zudem männerliebend/ schwul ist (das Wort „schwul“ benutzt er selbst nicht und wird nicht auf ihn angewandt im Film) – ein Thema, das wenige (Mainstream)Filme mit FTM-Protagonisten aufgreifen.

2.2 Synopse „Tomboy“

Gegenwart, Hochsommer in einer französischen, namenlosen Stadt. Nach dem Umzug der Familie stellt sich der 11-jährigen Lisa im Hof der 10-jährige Michael als der neue Nachbarsjunge vor. Lisa macht Michael mit ihren Spielkameraden bekannt, sie werden enge Freunde und die ersten Tage der großen Sommerferien in der neuen Stadt fliegen nur so dahin. Nach etwa 20 Minuten des Filmes sieht man Michael in der Badewanne mit seiner jüngeren Schwester, Jeanne. Die Mutter ruft ihn „Laure“. Als er/sie aus der Wanne steigt, wird sichtbar, dass Michael/Laure ein (anatomisches) Mädchen ist. Laure/Michael beginnt ein Doppelleben als Laure in der Wohnung und als Michael draußen mit seinen/ihren neuen Freunden. Die Eltern – der Vater ist beschäftigt mit einem neuen Job und die Mutter hochschwanger – bemerken davon nichts; auch die Eltern der Spielkameraden kennen nur Michael. Michael/Laure scheint einerseits glücklich – er/sie hat Spaß mit den anderen Kindern, Lisa und er/sie sind unzertrennlich und kindlich verliebt, der Sommer scheint endlos – andererseits wächst der Druck und auch Laures/Michaels kleine Schwester kommt dahinter. Es dauert nicht lange und das Spiel mit Namen und Geschlechtern fliegt auf und Laures/Michaels Mutter erklärt allen im Wohnhaus, dass Michael nicht existiert. Die einstigen Spielkameraden jagen Laure/Michael später durch den Wald. Nach der Hatz schaut Lisa in Laures/Michaels Unterhose, um allen zu bestätigen, dass sie/er ein (anatomisches) Mädchen ist. Laure/Michael verkriecht sich zuhause. Zuletzt sieht man sie/ihn auf dem Balkon, Lisa steht vor dem Haus. Laure/Michael geht hinaus, nach kurzem Schweigen sagt sie/er: „Meine Name ist Laure.“ Der Film lässt offen, wie die Geschichte sich weiterentwickelt.

„Tomboy“ ist szenisch ein unaufgeregter Film¹¹, der einen kurzen Abschnitt einer Kindheit einfängt. Die Narration bewegt sich hierbei nah an Laure/Michael und ihr/sein Spiel mit den Geschlechtern erleben die Zuschauenden als Eingeweihte mit. Filme über transidente Momente/ Passagen/ Initiationen in der Kindheit sind im euroamerikanischen Bildinventar relativ selten anzutreffen¹², genauso wie oben erwähnte männerliebende TransMänner. Wenig Genaues ist zudem über jene

¹¹ In Deutschland wurde der Film u.a. bei den Berlinale Teddy Awards gezeigt; in Frankreich dagegen ist der Film eher für Familien gedacht. Siehe auch: Erk, Daniel (veröffentlicht am 11.02.2011): Junge, einen Sommer lang. Quelle: <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-02/tomboy-berlinale> (letzter Zugriff am 30.06.2012)

¹² Ein weiteres (Spielfilm)Beispiel wäre „Mein Leben in Rosarot (Ma vie en rose)“. Regie: Alain Berliner. Frankreich/ Belgien/ Großbritannien, 1997, 85 Minuten, Farbe

„unsichtbaren burschikosen Mädchen“, die Tomboy unter die Lupe nimmt¹³, bekannt, denn jungenhaftes Verhalten wird bei vielen Mädchen nicht nur toleriert, sondern auch honoriert¹⁴, während es im umgedrehten Fall meist auf wenig Toleranz stößt. Erst der intensive Blick auf das Kind im Laufe des Filmes verdeutlicht, dass es sich hierbei eben auch um ein androgyn-transidenten Kind handeln könnte. Der Film bricht jedoch genau an dieser Stelle ab und spielt dabei mit der Imagination der Zuschauenden.

2.3 Small People, Big Trouble – Transidente Kinder?

Gerade „Tomboy“ weigert sich, Laures/Michaels Rollentausch als bloßes „Spiel“ hinzustellen und nimmt das Kind ernst – gleichzeitig hat Laure/Michael nur eine vage Vorstellung von Geschlechtern (daher „spielt“ sie/er nicht mit ihnen; d.h. das Spiel hat hierbei keinen Manöver-Charakter, sondern ist aktives Ausgestalten während des Spielvorgangs). Sie/er weiß jedoch, dass sie/er Grenzen überschreitet¹⁵, aber dies ist vor allem ein Problem für die Umwelt, nicht für sie/ihn selbst. Ihr/Sein Schweigen über den Rollenwandel vor und hinter der Wohnungstür beschützt vor allem die Familie, ein Bedauern, dass sie beim Spiel¹⁶ nicht mitmachen und die Freude, die es Laure/Michael verschafft, teilen können. Laures Spiel mit der Jungen-Rolle wird toleriert, sie steht mit ihrem sonstigen Auftreten eher am Rand einer Vorstellung von (kindlicher) Feminität (besonders kontrastiert durch die kleine Schwester Jeanne, Lisa und die hochschwängere Mutter), aber geht hierbei weiter und überschreitet diese. Die neue Identität ist wie ein Schatz, den sie/er hütet. Die Überschreitung wird so selbstverständlich und unbekümmert von Laure/Michael ausgelebt, dass es schmerzhaft ist, zu sehen, wie schockiert insbesondere Laures/Michaels Mutter ist und wie sie das Kind der Häme seiner Spielkameraden und der Fassungslosigkeit von deren Eltern aussetzt. Die Ratlosigkeit über ein Mädchen, das wie ein Junge agiert (und äußerlich auch als einer *passed*¹⁷) ist groß – zudem, so macht die Mutter Laure/Michael klar, darf sich dies nicht

¹³ Der Begriff „Tomboy“ wird allgemein mit „burschikoses Mädchen“ oder „Wildfang“ ins Deutsche übersetzt. Einen prägnanten Begriff wie aber z.B. das englische Wort gibt es m.E. bisher im Deutschen nicht. Weitere Figuren, die sich spezifisch an Kinder und Heranwachsende richten und die tomboy-hafte Züge tragen sind z.B. George aus den „Fünf Freunde“-Geschichten von Enid Blyton oder Peppermint Patty von den „Peanuts“. Siehe auch: <http://de.wikipedia.org/wiki/Tomboy> (letzter Zugriff am 30.06.2012)

¹⁴ Zu einer gewissen Popularität brachte es ein Zitat aus dem Werk „Der Zementgarten“ von Ian McEwan (1978): „Girls can cut their hair short, wear shirts and boots, because it's ok to be a boy. But for a boy to look like a girl is degrading, because you think that being a girl is degrading. But secretly, you'd love to know what it's like, wouldn't you? What it feels like for a girl?“ In: McEwan, Ian (1978, 1989): Der Zementgarten. Aufbau-Verlag, Berlin, S. 56

¹⁵ In der englischsprachigen Untertitelung fragt Michael/ Laure den Vater, „ob es wieder weggeht“ (will it go away). Siehe Abbildung 1 im Anhang, S. 26

¹⁶ Zum Begriff des Spiels: „Huizinga betrachtet Spiel und seine vielfältigen (sprachlichen wie inhaltlichen) Bedeutungsebenen nicht als unreife oder unernte Beschäftigung, die sich z.B. von einem Begriff der Arbeit distanziert oder als präzivilisatorischen Humus, als Vorübung quasi, für die Ausbildung gesellschaftlicher Bereiche wie Kunst, Recht, Wissenschaft etc. . Viel eher ist die Genese einer Kultur – im Sinne einer 'Ausstattung mit überbiologischen Formen, die [dem Gemeinschaftsleben] höheren Wert verleihen' – nur in Spielform denkbar. Auf der praktischen Handlungsebene ist wiederum 'Spiel [...] eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des 'Andersseins' als das ‚gewöhnliche Leben‘.“ In: Huizinga, Johan (1938, 1997): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 57 und 37. In: Lundschiene, Sylvia (2010): Streit / Lust. Streitkulturen als Produktionsort maskuliner Identitäten? Eine Betrachtung am Beispiel der Kontextualisierung von Maskulinität im Hip Hop. Unveröffentlichte Seminararbeit am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin im Sommersemester 2010. Spiele sind hierbei auch z.B. durch Regeln gekennzeichnet – deren Überschreitung oder Bruch machen das Spiel hinfällig.

¹⁷ Uli Meyer beschreibt „*passing*“ als „erfolgreich als Person eines 'anderen' Geschlechts gelesen werden.“ In: Meyer Uli: ALMOST HOMOSEXUAL – Schwule Frauen/ Transgender (GirlFags/ Trans*Fags). In: Liminalis 2007/01, S. 59-82. Quelle: http://www.liminalis.de/artikel/Liminalis2007_meyer.pdf (letzter Zugriff am 11.06.2012), S. 64 (Fußnote 23). Der Begriff lehnt sich an

wiederholen.

Es fällt schwer, im Zusammenhang mit Laures/Michaels Verhalten von einer „Trans*Identität“ zu sprechen, obwohl deutlich wird, dass Kinder durchaus geschlechtlich sozialisiert werden¹⁸ und sind.¹⁹ Sie sind sich bestimmter Grenzen ihres zugeschriebenen und anerzogenen Gender bewusst - z.B. überzeichnet die „Prüfung“ des Geschlechts(teils) von Laure/Michael durch die Kinder das Bedürfnis der Kinder nach „Wahrheit“ (die jedoch die Wahrheit der Erwachsenen ist – das Geschlecht muss so wahr sein, dass man es doch sehen kann!), während sich die Mutter darauf „beschränkt“, Laure/Michael kulturell als Mädchen zu markieren (Kleid). Auch die anderen Kinder ahmen das sozialgeschlechtlich auf Heterobinarität fokussierte Rollenverhalten der Erwachsenen spielerisch nach, z.B. indem sie sich abfragen, wer in wen verliebt sei und es „klar“ ist, dass ein Mädchen nur in einen Jungen und umgekehrt verliebt sein kann. Alles andere, so später, sei „ekelhaft“. Gleichzeitig besitzen diese Aussagen nicht die spürbare Totalität von „Erwachsenen“, da die Kinder durch diese Spiele nur lernen, wie die Ausgestaltung von geschlechtlichen Identitäten gerahmt ist, d.h. wo ihre Ressourcen und Grenzen liegen. Dass diese aber total und endgültig sein müssen, wird bei ihren Spielen nicht deutlich. So verstehe ich z.B. die Sanktionen der Spielgefährten im Wald gegenüber Laure/Michael hingehend der „Lüge“, die „Michael“ in ihren Augen darstellt. Diese Sanktion scheint mir einmalig und betrifft meines Erachtens nach eher den Bruch im sozial-emotionalen Miteinander, als die Frage nach der geschlechtlichen Verortung des Kindes. Im Vergleich dazu ist die Sanktion der Mutter gewichtiger – sie sorgt sich um eine Wiederholung, eine Fortsetzung, ihre Unsicherheit betrifft die Unkontrollierbarkeit der soziogeschlechtlichen Entwicklung ihres Kindes. Ihre Widersprüchlichkeit zwischen Nachvollziehen-*wollen* und Nachvollziehen-*können* wird deutlich, als sie Laure/Michael erklärt, dass es ihr gleich sei, ob sie/er vorgäbe, ein Junge zu sein. Es könne sich nur „nicht mehr wiederholen“²⁰ und sie demonstriert ihre Determinationshoheit über das Gender ihres Kindes, indem sie Laure/Michael alternativlos zwingt, ein Kleid anzuziehen²¹, um nach außen zumindest eine visuelle Ordnung wiederherzustellen. In der Familie wird damit durch Strafe(n) versucht, die Wiederholung des *genderbending* auch in Zukunft endgültig zu unterbinden, da es sonst eine kontinuierliche Sanktion von Seiten der Eltern nötig machen würde.

„passieren“, „unbemerkt vorbeigehen“, „durchgehen als“ an.

¹⁸ Als Gegenbeispiel einer durchaus streitbaren Praxis gelten z.B. die „eingeschworenen Jungfrauen“ Albaniens, wo Familien ohne mündige männliche Nachkommen die Rolle des Familienoberhauptes an die älteste Tochter vergeben können. Diese „darf“ Männerkleidung tragen und Männersitten nachgehen; allerdings muss sie sexuelle Enthaltsamkeit schwören und darf nicht heiraten. Siehe hierzu: http://de.wikipedia.org/wiki/Eingeschworene_Jungfrau (letzter Zugriff am 29.06.2012)

¹⁹ Es lässt sich behaupten, dass viele Kinder als heterosexuell und geschlechtlich *eindeutig* erzogen werden. Darauf lässt die Reaktion, sich bewusst im pädagogischen Umgang davon abzuwenden, durchaus schließen, wie das Modell eines schwedischen Kindergartens zeigt. Siehe hierzu: Soffel, Jenny (veröffentlicht am 26.06.2011): Gender Bias Fought At Egalia Preschool In Stockholm, Sweden. Quelle: http://www.huffingtonpost.com/2011/06/26/gender-bias-egalia-preschool_n_884866.html (letzter Zugriff am 29.06.2012)

²⁰ In der englischsprachigen Untertitelung sagt die Mutter: „Es kann nicht (so) weitergehen (it can't go on).“ (Siehe Abbildung 2 und 3 im Anhang, S. 27). In Anlehnung an Butler kann dies als Unterbindung einer wirksamen Wiederholung in der Zukunft verstanden werden. In: Butler, Judith (1998): Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin Verlag, Berlin, S. 11f.

²¹ Siehe hierzu Abbildung 4 im Anhang, S. 28: „You don't have a choice.“

3. Shakespeare's Sisters – Transidente Charaktere und ihre Darsteller/innen

Eine wichtige Debatte im Rahmen von Filmen mit Trans*Hauptdarstellenden ist die Frage, ob für die Darstellung ein/e Schauspieler/in engagiert wird, die/der selbst transident ist oder eine Cis-Person diese Rolle spielen „darf“ und kann. Ist eine Trans*Person „authentischer“ als eine Cis-Person für besagte Rolle? Geht es im Schauspiel nicht generell um ein „So-tun-als-ob“, eine künstlerisch überformte Performance statt einer „echten Darstellung“? Und wer oder was könnte über „die Echtheit“ (objektiv) entscheiden? In euroamerikanischen Film- und TV-Produktionen zeichnet sich ab, dass sich die *Quantität* transidenter Darsteller/innen in den letzten Jahrzehnten erhöht hat, allerdings viele über Trans*Rollen einen Einstieg in dieses Metier machen und es (scheinbar?) bisher noch keine Cis-Rolle gab, die von einer Trans*Person gespielt wurde.²² Andersrum ist dies jedoch oft der Fall.²³ Wenn man die *Qualität* der Darstellung von Trans*Personen für einen Moment außer Acht lässt, ist es vor allem eine scheinbar anhaltende Ungenauigkeit einiger Produktionen, zwischen z.B. Travestie, Intersexualität und Transgender nicht ausreichend zu unterscheiden²⁴ und Verzerrungen²⁵ zuzulassen: „When trans*characters (overwhelmingly trans women) do appear on screen, they are often derided as a source of ridicule or disgust [...]. The media sometimes conflates and confuses trans women and the performative femininity of drag queens.“²⁶ Im Hinblick auf FTM-Darstellungen im Film gibt es meiner Recherche nach bisher keine umfassenden Untersuchungen. Daher wende ich mich an dieser Stelle zur genaueren Betrachtung einer weiteren künstlerischen Form von „performativer Maskulinität“ zu, und zwar der Rolle von Jungen und Männern im (euroamerikanischen) Ballett.

Ballett gilt als stark feminin dominierte Sphäre, in der Jungen und Männer oft eine Minderheit darstellen, die sich u.a. mit stereotypen Bildern der „Effemination“ und Bi- bzw. Homosexualität konfrontiert sieht. Dies ist dadurch bedingt, dass Bühnentanz engmaschige Definitionen von Maskulinität aufbricht. Gleichzeitig kollidieren individuelle Maskulinitätsentwürfe der einzelnen Tänzer mit den Anforderungen der künstlerischen Leitung und den Erwartungen des Publikums – denn selbst wenn eine Darstellung nichts mit einem explizit männlichen Bühnencharakter zu tun hat, so werden männlichen Tänzern weniger Soli zugebilligt oder man sieht sie meist nur

²² Siehe hierzu: Jaques, Juliet: Should trans screen roles be played by trans actors? In: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/jan/14/trans-characters-actors> (letzter Zugriff am 11.06.2012)

²³ Zum Beispiel in den Filmen „Boys don't Cry“ und „Transamerica“, in denen Cis-Personen die Hauptrollen spielten. Dasselbe gilt für „Romeos“ und „Tomboy“.

²⁴ Es muss natürlich gefragt werden, zu welchem Zweck/ in welchem Kontext diese Unterscheidungen gemacht werden. Es sei zunächst darauf verwiesen, dass auch in autobiografischen Narrationen von Trans* diese Unterscheidungen nicht immer sofort verfügbar sind und sich ebenfalls wandeln können (so wie sie auch für Cis-Personen nicht immer „felsenfest“ sind bzw. darüber überhaupt kein Material existiert). Bei den „korrekten“ Unterschieden kann es sich daher auch um Wissenshierarchien handeln; hierfür verweise ich auf die Besprechung der Ergebnisse von Douglas Mason-Schrock in Kapitel 6. Andererseits sollte jedoch versucht werden, Gemeinsamkeiten, aber auch Besonderheiten bestimmter Lebensentwürfe gerecht zu werden, woraufhin meine Anmerkung abzielte.

²⁵ Eine interessante Diskussion ist dazu den Leser/innenkommentaren des Artikels von Juliet Jaques zu entnehmen. Hier wird u.a. diskutiert, ob es nun Autor/innen, Darstellenden, Regisseur/innen oder dem Publikum obliegt, eine Trans*Darstellung „richtig“ zu zeigen, zu rezipieren oder zu interpretieren. Gleichzeitig wird dort gefragt, inwieweit Kunst und künstlerisches Schaffen Lebensrealität (überhaupt) integrieren kann oder soll. In: Jaques, Juliet: Should trans screen roles be played by trans actors? (letzter Zugriff am 11.06.2012)

²⁶ Annika: Trans* Characters Are Increasingly Portrayed By, Surprise, Actual Trans* People! Quelle: <http://www.autostraddle.com/trans-characters-are-increasingly-portrayed-by-surprise-actual-trans-people-102774/> (letzter Zugriff am 11.06.2012)

zusammen mit einer weiblichen Tänzerin auf der Bühne²⁷. Kaum oder gar nicht sind Stücke mit zwei oder mehreren männlichen Tänzern zu sehen. Tanzende Männerkörper²⁸ stellen eine gewisse Provokation für normative Maskulinitätsbilder dar, denn „[d]ance is an area through which, as embodied beings, we negotiate the social and cultural discourses through which gender and sexuality are maintained.“²⁹ Burt beschreibt dies – in expliziter Anlehnung an Butler – als repetitive Einübung von nonverbalen Elementen, die nicht nur Gender auf der Bühne darstellen (z.B. in einer Rolle als „Prinz“), sondern auch den tanzenden (d.h. bewegten) Körper als überhaupt männlich oder weiblich markieren. Die Tendenz des klassisch-romantischen Balletts, eher eindimensionale männliche Figuren auftreten zu lassen und arbiträre Gender-Dichotomien auf unterschiedlichen Ebenen zu bekräftigen, mag, folgt man Burt, ein Versuch sein, die durch Zuschauen und choreografierte Inszenierung erhöhte Aufmerksamkeit (und damit auch potentielle Erotisierung) gegenüber dem männlichen Körper zu dämpfen. Dieser ubiquitäre, aber unsichtbare Körper steht plötzlich wortwörtlich im Rampenlicht: „[D]ance performance can sometimes make visible a correlation between the way men relate to their bodies and the way male power is preserved.“³⁰ Und: „[M]en have managed to keep out of the glare, escaping the relentless activity of sexual definition.“³¹ Im Falle der männlichen Balletttänzer, die auf der Bühne nicht nur eine männliche Rolle inszenieren und körperlich materialisieren (müssen) sowie bei den Darstellenden aus den obig genannten Filmen liegt damit eine künstlerisch markierte Art der Performanz vor. An dieser Stelle soll daher das Performanz-Verständnis nach Butler kurz skizziert werden, da es nicht selten beim ersten Lesen ihrer Theorie zu einer Verwechslung zwischen „Performanz“ und „So-tun-als-ob“ kommt.

Butler kritisiert an den hier vorangegangenen Überlegungen zur leiblichen Materialität, dass diese die leibliche Materie „a priori“ setzen, d.h. der Körper hat keine eigene Geschichte, ist lediglich signifizierte, passive und diskursiv aufgeladene Materie.³² Ihrer Ansicht nach werden Körper erst durch Ausschluss³³ und Verinnerlichung (Inkorporation)³⁴ von Prinzipien und Verboten hergestellt, die ein „Anderes“ benötigen, um im Zusammenhang mit Geschlecht eine „Konstruktion der

²⁷ Zwei Beispiele: „Tanz der Ritter“ aus dem Ballett „Romeo und Julia“ von S.S. Prokofjew (1935). In der Aufführung des Teatro Alla Scala, 2000 (Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=cFkZQ84YDlk&feature=related>, letzter Zugriff am 30.06.2012) tanzen die Ritter zwar nicht direkt miteinander, aber sind zusammen etwa 45 (!) Sekunden choreografiert, bevor der Tanz mit den weiblichen Tänzerinnen fortgeführt wird. Ein weiteres Beispiel ist „Petite Mort“ von Jiří Kylián aus dem Jahre 1996. Hier tanzen die Männer als Gruppe, wenn auch nicht *miteinander* im Sinne eines *Pas de deux*. Die Entblößung und Verletzlichkeit des Körpers mag durch die männlich konnotierten Fechtsäbel relativiert werden. Ebenso tauchen auch hier nach 3:30 Minuten weibliche Tänzerinnen auf, allerdings gibt es auch im Anschluss daran weitere Szenen, in denen nur die Männer zusammen tanzen. Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=G7afrgC5l8I> (letzter Zugriff am 30.06.2012)

²⁸ Mit dem Thema Tanz, im Speziellen dem Tango, hat sich auch Villa beschäftigt. Siehe hierzu: Villa, Paula Irene (2006): *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, S. 271ff

²⁹ Burt, Ramsay: *The Performance of Unmarked Masculinity*. In: Fisher, Jennifer; Shay, Anthony (2009): *When men dance. Choreographing masculinities across borders*. Oxford University Press, Oxford (u.a.), S. 150

³⁰ Ebd. S. 151

³¹ Zitiert nach: Coward, Rosalind (1984): *Female Desire*. Paladin, London, S. 227. In: Burt, Ramsay: *The Performance of Unmarked Masculinity*. In: Fisher, Jennifer; Shay, Anthony (2009): *When men dance*, S. 151

³² Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 191

³³ Ebd. S. 196

³⁴ Ebd. S. 198f. Dieser Begriff ist auch in Bourdieus Habitus-Konzept zu finden.

Kohärenz“ zum Zweck einer Zwangsheterosexualität herzustellen.³⁵ Diese Kohärenz ist jedoch idealisiert und fiktiv³⁶, denn „diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/ Erfindungen sind.“ Und: „[...] Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität (*organizing gender core*), eine Illusion, die diskursiv aufrechterhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu regulieren.“³⁷ Die Wiederholung eines Repertoires von Handlungen und Praxen sedimentiert hierbei zu einer naturalisierten Norm, die sich materiell einschreibt: „[D]er Begriff '*performativ*'“, so Butler, „[verweist] auf eine inszenierte, kontingente Konstruktion der Bedeutung.“³⁸ Verkürzt ist Butler dahingehend zu verstehen, dass die „Idee einer Geschlechtsidentität“³⁹ bestimmte Praxen und Verhaltensweisen nicht nur legitimiert, verwirft oder tabuisiert; die *Auswahl* dieser integrierten oder ausgestoßenen (oder liminalen) Aspekte der Geschlechteridentität verschiebt sich historisch, politisch und durch die Neujustierung in der Art der Wiederholung oder Unterlassung.⁴⁰ Mit den Worten Foucaults⁴¹ wäre hier von einer Ausweitung des Diskurses auf bisher unerschlossene Gebiete zu sprechen, die missverstanden werden kann als „Liberalisierung“. Dabei wird durch die Etablierung einer „neuen“ geschlechtlichen Routine möglicherweise eine andere als Abgrenzung genutzt bzw. als kolonial-peripher entworfen.

In beiden ausgewählten Filmen spielen jeweils Cis-Personen (nach aktuellem Stand der Recherche) die Rollen von transidenten Menschen. Die Figur des Lukas aus „Romeos“ versucht nicht nur, eine intelligible maskuline Rolle zu verkörpern, sondern eine zunehmend als homosexuell *markierte*, maskuline Rolle. In seinem Umfeld gibt es bereits bi-/homosexuelle Männer, allerdings spürt er eine zunehmende Befremdung von ihnen und „scheitert“ durch seine Körperkomposition aus männlichen und weiblichen anatomischen Bestandteilen an einer „authentischen“ männlichen schwulen Identität.⁴² Lukas bringt die arbiträr gebildete Performanz einer männlich-schwulen Identität durcheinander und erlebt hierbei Ausgrenzungen. Die

³⁵ Ebd. S. 199

³⁶ Ebd. S. 200

³⁷ Ebd. S. 200, Hervorhebungen im Original

³⁸ Ebd. S. 205, Hervorhebungen im Original

³⁹ Ebd. S. 205

⁴⁰ Z.B. durch die Inkorporation homosexueller (*weißer, körperlich unbeeinträchtigter*) Männer in ein Modell hegemonialer Maskulinität; jedoch der Ausschluss von homosexuellen TransMännern aus diesem *Mainstream*-Modell. Siehe hierzu auch: Heilmann, Andreas (2011): Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit. Transcript Verlag, Bielefeld

⁴¹ Siehe hierzu: Foucault, Michel (1994): Die Ordnung des Diskurses. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, S. 36ff.

⁴² „Personen, die zwischen diesen so geschaffenen Gruppen stehen, werden oft nicht als Bindeglieder, sondern als *Störfaktoren* wahrgenommen. Auch besteht die Tendenz, sie als Bedrohung der eigenen Identität und (manchmal mühsam erkämpfter) gesellschaftlichen [sic] Privilegien wahrzunehmen (...). Es sind Personen, deren Biografie sich der '*Wahrhaftigkeit*', '*Echtheit*' oder '*Eindeutigkeit*' entzieht, und die durch ihre bloße Existenz herkömmliche Vorstellungen über Geschlecht und Sexualität in Frage stellen, die oftmals (sowohl gesamtgesellschaftlich als auch subkulturell) ignoriert oder verachtet werden.“ In: Meyer Uli: ALMOST HOMOSEXUAL – Schwule Frauen/ Transgender (GirlFags/ Trans*Fags). In: Liminalis 2007/01, S. 61 (eigene Hervorhebungen) Siehe auch: ders., S. 66

gemeinsame Nacht mit Fabio scheint diese zunächst zu überwinden, allerdings bleibt unklar, ob diese Identität in einen „schwulen Mainstream“ integriert wird.

Im Fall von „Tomboy“ ist der Körper von Laure/Michael durch eine vorpubertäre Androgynität weitestgehend unmarkiert. Laure/ Michael „passed“ vor den Augen der Spielgefährten als Junge, nur die Zuschauenden sind in die Mehrdeutigkeit der Handlungen eingeweiht. Dabei „holt“ der Diskurs sie/ ihn „ein“, als die Eltern vom Geschlechterwechsel erfahren. Laure/ Michael weiß, dass hier eine Grenze überschritten wurde – aber sie/ er versteht nicht die Bedeutung, die dies aus Sicht der (besorgten) Eltern hat. Deutlich wird dies z.B. durch die Gespräche, die die Mutter mit den Hausbewohner/innen führt, um ihnen mitzuteilen, dass „Michael“ nicht existiert. Laure/ Michael steht derweil immer schweigend vor einer Tür und darf nicht mitbekommen, wie hörbar, aber für das Publikum unverständlich über sie/ ihn gesprochen wird. Sie/ er ist zwar der Anlass des Gesprächs, aber gleichzeitig räumlich, kognitiv und intellektuell davon ausgeschlossen.

Wie erwähnt, ist die Meinung transidenter Menschen, die transidente Charaktere in (Spiel)Filmen durch cisidente Personen verkörpert sehen, gespalten. Dabei geht es um die Spannung zwischen der selbstverständlichen Aufgabe einer/eines Schauspielerin/Schauspielers, sich in Rollen einzuarbeiten, die *nicht* der eigenen biografischen Erfahrung entsprechen. Gleichzeitig entstehen hierbei Fragen zur „Authentizität“ der Rolle, wenn jene, die sie verkörpern, scheinbar nicht dazu passen – d.h. auch wie „echt“ oder „wahr“ eine Performanz sein kann. Butler erwähnt hierbei das Beispiel der (Show)Travestie, gegenüber der eine feministische Kritik anmerkt, dass im Falle von CisMännern als Darstellern heterosexistische Frauenbilder perpetuiert werden, dass „Frausein“ lediglich eine alberne Parodie bilde.⁴³ Dem widerspricht Butler, indem sie anmerkt, die Travestie verweise auf eben jene *unsichtbare* tägliche Wiederholung des Geschlechtes, die in der bewussten Anwendung *sichtbar* werde.⁴⁴ Travestie kann kein scheinbares „Original“ parodieren, da es dieses Original nicht gibt. Die Signifizierung eines „unpassenden“ Körpers mit „weiblichen“ Insignien bedient sich hierbei nur aus einem Fundus von Vorstellungen über (einen Typus von) Weiblichkeit, die jedoch keine essentielle Qualität besitzen, sondern der Stabilisierung arbiträr selektierter Geschlechtsvorstellungen dienen. Gesetzt den Fall (Besetzungspolitik, Verfügbarkeit von Schauspieler/-innen und Finanzierung einmal außer Acht), die Figur des Lukas würde von einem TransMann gespielt werden – wie würde sich dies auf das Spiel auswirken? Kann die Fragmentierung – das Pastiche, wie Butler es nennt, die „humorlose Parodie“⁴⁵, die kein normatives Außen anerkennt, das überformt dargestellt würde – nicht noch viel eher eindrücklich auf die Zuschauenden wirken? Sie sich fragen lassen, warum die Darstellung (trotzdem) *überzeugt*? Dass die Qualität nicht an der materiellen Abbildung, sondern den vielfältigen Brüchen in der Wahrnehmung/ Kontextualisierung liegt, d.h. hierbei auch vor allem in Drehbuch, Regie und

⁴³ Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, S. 201f.

⁴⁴ Ebd. S. 201-204

⁴⁵ Ebd. S. 204

Schnitt?⁴⁶

Es soll daher auch noch einmal auf die Kontextualisierung eines transidenten Charakters eingegangen werden. Über die Diskussion der alleinigen Abbildung sind keine weiteren Informationen zu erhalten bezüglich z.B. der Qualität der Erzählung. Hierbei sind die Autor/innen entscheidend, die den Figuren nachvollziehbare Handlungen auf den Leib schreiben und glaubwürdige Quellen einbinden. Die Kamera an sich ist dabei immer ein voyeuristisches Auge, allerdings kann im Spiel mit der Führung des Blicks und dem Schnitt der Szenen die Figur vielfältig gezeigt werden. (so z.B. die Rahmung Laures/ Michaels neben der kleinen Schwester). Die Figur entfaltet sich dadurch im besten Falle auch widersprüchlich und stellt damit Fragen an das Publikum. Gleichzeitig erlaubt die Kameratechnik, das Augenmerk auf Details zu lenken, Zeit zu raffen oder zu verlangsamen und so der Darstellung Tiefe und Intensität zu verleihen, statt nur reine Information/ Dokumentation zu sein.⁴⁷ „Romeos“⁴⁸, aber noch viel mehr „Tomboy“, beanspruchen – eben gerade durch (die meiner Meinung nach *überzeugenden* Darstellung der transidenten Figuren durch cisidente Personen) die Wahrnehmung der Zuschauenden; sie hinterlassen Lücken, deren qualitative Absenz die Aufmerksamkeit gegenüber der Performanz des Geschlechts erhöhen.⁴⁹

Insgesamt betrachtet können Filme wie „Romeos“ oder „Tomboy“ aber nicht „die Wahrheit“ über Trans* abbilden und auch nicht erzählen. Sie widmen sich in einem kleinen Rahmen einem bestimmten Ausschnitt, der sich wiederum einbettet in vergangene und zukünftige Narrationen über Trans*Identitäten – z.B. die Frage nach (im Mainstream) liminalen Entwürfen, wie die schwuler TransMänner oder auch einer generationenübergreifenden Perspektive (die aber z.B. Trans* im Alter bisher weitgehend ausblendet⁵⁰). Der Einsatz cisidenter Darsteller/innen für transidente Rollen mag als Praxis diskussionswürdig sein; gleichsam lässt sich hieran jedoch auch ein Spiel mit Wahrnehmungen ablesen, das die tägliche repetitive Arbeit an der Inszenierung

⁴⁶ Villa erwähnt (Villa [2006]: *Sexy Bodies*, S. 235f.), dass einige transidente Menschen bisweilen unter hohem Druck stehen können, eine „nahtlose“ Geschlechtsidentität zu inszenieren, gerade *weil* die bisherige Sozialisation diese inkorporierte Wissensressource nicht zur Verfügung gestellt hat. Ein wortwörtliches „Aus-der-Rolle-fallen“ gestatten sich einige nicht und stehen eventuell für sie inkohärenten Darstellungen und „ungeordneten“ Re-Signifizierungen skeptisch gegenüber. Gleichzeitig sind – unmarkierte? - transidente Erfahrungen von cisidenten Menschen weitestgehend unerforscht. Sie tauchen höchstens z.B. in Erzählungen aus rituell legitimierten Verkleidungen (Schauspiel, Karneval, etc.) oder Selbstinszenierung/Stilisierung in Styling, Mode, Kosmetik aber auch plastischen Operationen auf, wurden aber m.E. bisher nicht näher untersucht.

⁴⁷ Dabei sind jedoch „Dokumentationen“ durch Schnitt und Einbettung in das Genre „Dokumentation“ keinesfalls objektive Darstellungen, sondern ebenfalls fiktiv. Ein anschauliches Beispiel für eine „Mockumentary“ - eine im Stile eines Dokumentarfilmes gedrehte Parodie auf ethnologische Filme – ist „Das Fest des Huhnes“ (1992) von Walter Wippersberg.

⁴⁸ „Romeos“ suggeriert dies auch durch seinen Titel. In der berühmten Liebesgeschichte „fehlt“ die Julia; möglicherweise „funktioniert“ die Geschichte aber genauso gut, wenn zwei Romeos vorhanden sind. Die Abwesenheit der „Frau“ und der ungewöhnliche Plural des Namens intensivieren hier die Wahrnehmung.

⁴⁹ Lars von Triers Film „Dogville“ spielt z.B. mit einem ähnlichen Effekt, indem er die Schauspielenden in Häusern agieren lässt, die nur als Kreidegrundrisse existieren. Im Spiel sind die die Behausungen umgebenden Mauern jedoch real und schirmen augenscheinliches wie Gewalt, Vergewaltigung, üble Nachrede usw. ab. Dadurch erhalten die Geschehnisse einen beklemmenden Voyeurismus für die Zuschauenden, die moralisch gelähmt bei diesem Anblick handlungsunfähig bleiben. Die Diskrepanz zwischen Zuschauen-*müssen* und Zuschauen-*wollen* erhöht hierbei maßgeblich die Aufmerksamkeit auf die Handlung und die jeweils subjektiven Positionierungen zum Geschehen, ohne einen moralischen Leitfaden bereitzustellen. Siehe hierzu: Lundschiën, Sylvia (2010): *This is not America. Von der Dystopie hinter durchsichtigen Wänden. Der Begriff von Realität in Schauspiel und Aufführung am Beispiel Lars von Triers Film Dogville.* Unveröffentlichte Seminararbeit am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin im Sommersemester 2010, S. 10ff

⁵⁰ Des Weiteren gibt es vergleichsweise wenige filmisch-narrative Beispiele für Trans* of colour bzw. überhaupt intersektionalen Ansätzen.

geschlechtlicher Identität für ein größeres Publikum mitveranschaulicht. Dabei wird das eigene Gemacht-Sein mitthematisiert und sollte auch gerade deshalb Eingang finden in die künstlerische Ausgestaltung.

4. Doing *Sehen?* - Narrationen der Wahrheit

„Now I really *know* who I am.“

Persia West⁵¹

Neben geschriebenen Erzählungen (im Sinne von Narrationen) scheint das Medium Film meines Erachtens nach *das* Medium zur Erzählung von Geschichten transidenter Lebensentwürfe zu sein. Das Bild an sich, still oder bewegt, ist ein wichtiges Medium zur Inspiration, Genese, Konzentration, Dissemination und Interpretation von Narrationen über, zu und von Trans*. Im eingangs erwähnten Artikel (siehe Fußnote 6) sind Bilder hierbei zunächst erstmal auch eine starke Verknappung, die in ihrer Komposition wie auch Kontextualisierung symbolhaft wirken können.⁵² Die/der Autor_in des erwähnten Artikels bemerkt allerdings: „Media depictions of trans people (almost entirely produced by non-trans individuals) tend to be fascinated by bodies. Since the (presumed) inappropriately gendered body is automatically monstrous, weird — or at the very least, available to be gawked at — the accessibility of trans bodies becomes a feature of their depiction.“ Bilder sind daher – im Kontext von Trans* - starke Kondensierungen zentraler Momente der Transition. Das bewegte Bild des Filmes bietet zugleich einen stark gerafften Spannungsbogen zwischen bestimmten Punkten eines Lebensausschnittes, der sich im Extremfall zwischen Geburt und Tod⁵³ eines Individuums bewegt. Im Fall von euroamerikanischen Trans*Filmen fällt auf, wie sehr diese Filme das „shifting from one shape into another in front of the world“⁵⁴ komprimieren und dokumentieren. Allerdings werden andere Identifikationen der Betreffenden kaum erzählt oder erscheinen peripher: “[Trans*People] are allowed to be a part of the story only as a person transitioning, their trans-status overwhelming everything about them that makes them unique individuals with complex personal stories.“⁵⁵ Viel Aufmerksamkeit erhalten dabei Bilder von primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen im Transitionsprozess und es herrscht eine überwältigende Neugier gegenüber „echten“ und „falschen“, anatomischen bzw. hormonellen

⁵¹ P. West ist eine Trans*Aktivistin und das Zitat fiel während ihrer Rede auf der MILK-Messe in Berlin am 09.06.2012 (eigene Notiz und Hervorhebung).

⁵² Z.B. wo wird es gezeigt? Wem ist es zugänglich? Gibt es weitere Informationen z.B. durch Titelgebung, Kataloge, Führungen? Oft entfalten Bilder dadurch erst eine Geschichte wie z.B. im Fotojournalismus.

⁵³ Auch sozialer Tod kann darunter fallen: „Während einer marginalen Periode, die den rituellen Tod von der rituellen Wiedergeburt trennt, sind die Novizen für eine bestimmte Zeit ausgestoßen. Sie haben für die Dauer des Ritus keinen Platz in der Gesellschaft. (...) Sich am Rand befunden zu haben, heißt, mit der Gefahr in Berührung gekommen, am Ursprung der Kraft gewesen zu sein. Es stimmt mit den Vorstellungen über Form und Formlosigkeit überein, wenn die Initianden nach der Rückkehr aus ihrer Seklusion so behandelt werden, als seien sie mit Kraft aufgeladen, erregt und gefährlich und müssten zunächst Gelegenheit haben, sich zu entladen und sich zu beruhigen.“ In: Douglas, Mary (1966, 1985): Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, S. 127f.

⁵⁴ Persia West auf der MILK-Messe, Berlin, 09.06.2012, eigene Notiz

⁵⁵ Dame, Avery (veröffentlicht am 17. September 2011): Media depiction of Trans People. (letzter Zugriff am 17.06.2012)

„Unterschieden“ und „Brüchen“, die die sozialen Rollen im Alltag verursachen können, vor. Filme mit Trans*Charakteren müssen sich daher auch fragen lassen, was genau sie produzieren: Unterhaltung, Voyeurismus, Dokumentation, ja, vielleicht gar wortwörtliche *Science Fiction*?

Villa wendet sich wie zuvor Butler von der Idee, der Körper sei nur ein historisch und diskursiv zu beschreibender Rohling, ab. Detailliert und in zugänglicher Sprache hebt sie v.a. die alltäglichen Praxen des Sehens und Handelns hervor, die Geschlechter erzeugen und manifestieren.⁵⁶ Die vergeschlechtlichte soziale Ordnung ist auch im „*doing sehen*“ (in Anlehnung an Butlers '*doing gender*') verankert und lässt sich auf die bereits getätigten Überlegungen zu Betrachtungs-/Wahrnehmungs- und Interpretationsprozessen anwenden:

„Die Gesamterscheinung einer Person wird nach Fixpunkten abgesucht, an denen sich die Betrachter/innen orientieren können. Besonders sind dabei die 'natürlichen Geschlechtsinsignien', wie Genitalien oder Brüste. So schaffen sich die Betrachter/innen ein kohärentes Geschlecht – manchmal auch gegen Widerstände in der Wahrnehmung. [...] Darstellungen sind in diesem Sinne alltagsweltliche Inszenierungen einer sozialen Ordnung. [...] Das Soziale ist bildförmig, Individuen sehen die Codes, mit denen sie die Welt ordnen und mit deren Hilfe sie Sinn in die Welt bringen. [...] Es gibt demnach kein 'reines' Sehen, denn das Sehen ist immer schon Interpretationsprozess.“⁵⁷

Die Normalität, die „Geschlecht“ hierbei annimmt, beschreibt Villa als präreflexive Routinen⁵⁸; Trans*Identitäten erschüttern jedoch diese Annahme, da sie die Konstanzannahme, Naturalisierung und (hetero)binär-konstitutive Dichotomie dieser Geschlechterordnung verwirren und letztlich gar aufheben.⁵⁹ Die festgestellte Fokussierung auf „eindeutige“ primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale, die die soziogeschlechtlichen Geschlechterrollen in Filmen mit Trans*Personen scheinbar „entlarvend“ kontextualisieren, lässt sich an dieser Stelle mit den Überlegungen Villas zu „Leibesinseln“ vertiefen: „Leibesinseln sind affektive Verinnerlichungen von Körperformen – 'nicht einfach nur da oder nicht da, sondern bilden ein Gefüge, dessen Bestandteile (...) und Struktur (...) hinsichtlich ihres Seins veränderbar sind.' Leibesinseln können flexibel gehandhabt werden, sie können verschwinden, größer oder kleiner werden und evtl. gänzlich irrelevant sein oder irrelevant gemacht werden.“⁶⁰ Dabei bilden die anatomisch-morphologischen Geschlechtsmerkmale scheinbar eine eindeutige Orientierung für die Einordnung geschlechtlicher Zugehörigkeit; allerdings, so merkt Villa an, können eben nicht alle

⁵⁶ Villa, Paula Irene (2006): *Sexy Bodies*, S. 66-250

⁵⁷ Ebd. S. 94-97

⁵⁸ Ebd. S. 86

⁵⁹ Ebd. S. 88

⁶⁰ Zitiert nach: Lindemann, Gesa (1993): *Das Paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, S. 202. In: Villa, Paula Irene (2006): *Sexy Bodies*, S. 220

Körperregionen dazu nutzbar gemacht werden: „Die Stirn, die Nase oder die Fußsohlen sind in diesem Sinne keine geschlechtlich relevanten Leibesinseln, zumindest nicht als primäre leibliche Orte des Geschlechts.“⁶¹ Sie werden dabei in ein Gesamtbild „eingelesen“. Durch die arbiträre Zuschreibung einer Geschlechtlichkeit bestimmter Körperareale verdichtet sich hier die Materialität zu „Geschlecht“ - und wird u.a. durch Kohärenzvorstellungen, Wiederholung, Sozialbeziehungen und Naturalisierung stabilisiert. Villa beschreibt jedoch weiter, wie diese Leibesinseln der Geschlechtlichkeit zudem *hierarchisiert* werden können, indem ihnen eine affektive Bedeutung zugeschrieben wird: „*Signifikante* Körperformen sind solche, die nur als *ein* Geschlecht empfunden werden und werden können. *Insignifikante* Formen sind hingegen solche, die verschiedenen Empfindungen offen stehen, d.h. die durchaus als männlich *oder* weiblich erlebt werden können oder die eventuell als 'mindere' Ausgaben einer signifikanten Körperform empfunden werden (können).“⁶² In „Romeos“ wird dies deutlich durch Lukas' beständige Sorge, seine „weiblichen“ Brüste könnten entdeckt werden; das Verdecken und Abpressen dieser Körperformen bedeutet aber neben einer Designifizierung eines weiblich markierten Körperteils auch ein affektives Einleben in die „maskuline Materie“ der flachen Männerbrust⁶³, die zuletzt auch morphologisch-leiblich im Abspann hergestellt ist. In „Tomboy“ wiederum bastelt sich Michael/Laure vor einem Badeausflug mit seinen/ ihren Spielgefährten einen Penis aus Knete, den er/ sie in die Badehose steckt. Es ist nicht nur das „gute“ Gefühl, dass der eigene Körper bei diesem Ausflug deutlicher lesbar ist und auch als Jungenkörper „*passed*“. Auch die anschließende Verwahrung des Knetpenis' in einem Döschen mit Michaels/Laures Milchzähnen deutet auf eine affektive Aufladung des Gegenstandes als signifizierte Erweiterung der eigenen Leiblichkeit hin.

Zudem erfahren diese Leibesinseln eine Verstärkung in ihrer affektiven Wahrnehmung durch Sexualität und Begehren. So sind, wie bereits erwähnt, Darstellungen schwuler TransMänner eher selten. Es wird oft davon ausgegangen, dass im Verlauf der (körperlichen) Transition bei FTM bzw. MTF ein heterosexuelles Begehren vorliege.⁶⁴ Die materielle Geschlechtlichkeit determiniert hierbei scheinbar auch das Begehren, das, unabhängig von seiner Ausprägung, immer auch die Begehrenden selbst (allerdings auch die Begehrten) dichotom re-signifiziert und re-definiert: „Der Bezugsrahmen – Homo- oder Heterosexualität – dient dabei der Strukturierung von Leibesinseln und der davon ausgehenden leiblichen Erfahrungen. Anders gesagt: je nachdem, wie jemand in der Sexualität angerufen/ angesprochen/ angefasst wird [,wird *sic*] sich dieser Jemand geschlechtlich erleben.“⁶⁵ Begehren und geschlechtlich geordnete sexuelle Praxen können hierbei das eigene Körpererleben verstärken, ja regelrecht verankern oder aufheben⁶⁶: „[D]as gleich- oder

⁶¹ Ebd., S. 219f

⁶² Ebd. S. 221, Hervorhebungen im Original

⁶³ Siehe hierzu ders. S. 220

⁶⁴ Besonders in „Romeos“ entspinnt sich hierbei eine Passage zwischen Lukas und Ine, wobei sie ihn fragt, „warum er sich diesen Stress antue“ - gemeint ist sein Werben um Fabio. Denn, wenn Lukas Männer begehre, „hätte er doch auch gleich ein Mädchen bleiben können.“

⁶⁵ Villa, Paula Irene (2006): *Sexy Bodies*, S. 223

⁶⁶ Siehe hierzu: Meyer Uli: ALMOST HOMOSEXUAL (letzter Zugriff am 11.06.2012), S. 70ff

gegengeschlechtlich strukturierte Begehren ist ein integraler Bestandteil des Wissens über den Körper, das seinerseits das leibliche Binnenerleben strukturiert.“⁶⁷ In „Tomboy“ wird Michael/ Laure insbesondere durch feminine Kinder sowie die hochschwangere Mutter gerahmt, aber auch die zarte Romanze zwischen ihm/ ihr und Lisa wird von den Spielgefährten zunächst als Hinweis auf „intakte“ Heterosexualität gelesen; allein die Zuschauenden „sehen“ hier eine Mehrdeutigkeit. Im Fall von „Romeos“ wird hingegen Lukas' Maskulinität noch einmal genauer durch sein schwules Begehren in einem Spektrum von Maskulinitätsentwürfen verortet. Er wird durch die ihn umgebenden jungen Frauen noch einmal stärker als maskulin gerahmt; die durchscheinenden Bezüge zu seiner Sozialisation als „Miriam“ jedoch stellen diese immer wieder (vorwiegend durch ihn selbst) in Frage. Sein Begehren gegenüber Fabio scheint jedoch nicht vollziehbar – oder für ihn nicht intelligibel vollziehbar als schwuler TransMann – bis der „richtige“ Körper hergestellt ist.

5. Von harten Fakten und weichen Kernen:

„Geschlecht“ aus Perspektive der feministischen Wissenschaftskritik

Die Zentralität von anatomischem Geschlecht als „letzter Wahrheitsinstanz“ beschäftigt auch Heinz-Jürgen Voss. Geschlechtervorstellungen historisch, sozial und kulturell zu relativieren oder zu dekonstruieren, stellt mittlerweile kein Novum mehr dar, solange dabei jedoch die Materialität des Körpers unangetastet bleibt. Geschlecht kann aus dieser Perspektive an der sichtbaren Oberfläche z.B. hormonell, chirurgisch oder durch soziokulturelle Marker wie z.B. Kleidung und Habitus verändert oder verwischt werden; es gäbe jedoch einen „Kern“, der „wahrhaft“ bleibe und bezüglich dessen ein Individuum gelesen werden kann oder soll. Voss widerspricht diesem überraschenderweise aus Perspektive der „harten“ Naturwissenschaften, die er zudem in diesem Zusammenhang als diskursiv hegemoniale Leitwissenschaft benennt, wie es Religion oder Philosophie zuvor waren⁶⁸. Er widerlegt plausibel die hartnäckig gestützten Evidenzen einer prädiskursiven und determinierten Geschlechtlichkeit vor allem in der Biologie⁶⁹ und hierbei insbesondere der Genetik und Humanbiologie sowie die Annahme, dass bestimmte Proteinsynthesierungen geradezu präformistisch „Geschlecht“ bestimmen.⁷⁰ Nach der stetigen medizinhistorischen Erweiterung der Geschlechtsdeterminanten über Anatomie hin zu Hormonspiegel, Ausbildung und Funktionsfähigkeit von Keimdrüsen und Keimzellen, DNA und Chromosomen bis hin zur Neurobiologie und -chemie dekonstruiert Voss diese durch den entwaffnend schlichten Frageleitfaden, was der Anlass wäre, die Suche nach dem Geschlecht eben überhaupt an diese phänotypischen, genotypischen und neurochemischen Bestandteile zu koppeln. Er verdeutlicht, dass die Suche in genau diesen Gebieten zirkulär wirke auf die

⁶⁷ Villa, Paula Irene (2006): *Sexy Bodies*, S. 223

⁶⁸ Voss, Heinz-Jürgen (2010): *Making sex revisited*, S. 194ff und 216ff

⁶⁹ Ebd. S. 236-311

⁷⁰ Ebd. S. 238

Ergebnisse, die sie produzieren und dass wissenschaftliche Forschung durch wirtschaftliche und symbolwirtschaftliche Einbettung auch nicht als frei von Lobby-Interessen gesehen werden könne (wenn sie das je war). Unter Eindruck von Voss' Darlegungen lässt sich folgern, die Naturwissenschaften ebenfalls als *Kulturwissenschaften* zu betrachten⁷¹, da sie Diskurse (z.B. zu Geschlecht) mitproduzieren und selbst von Diskursen geprägt sind, d.h. die Naturwissenschaften sind damit Bestandteil menschlicher Wissenskultur und besitzen keine Objektivität außerhalb menschlichen Wissens und Praxen. Gleichwohl wie einst Religionen und Philosophien Vorstellungen von Menschen, Geschlecht(ern) und Begehren erzeugt, kanonisiert und reguliert haben (und dies auch weiter tun), so verankert sich auch diese Narration der „letzten natürlichen Wahrheit“ damit tief in alltäglichen und künstlerischen Vorstellungen von Geschlecht(ern). Voss' Ansatz lässt sich hierbei in eine feministische Wissenschaftstheorie und -kritik einbetten⁷² und unterstreicht in seinen Ausführungen, dass die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse zu Geschlecht(ern) durch Ungenauigkeit in der Ausführung von zentralen Experimentstufen⁷³, durch deterministische und willkürliche Eingrenzung des untersuchten Materials, Merkmale und Expressionsarealen,⁷⁴ aber vielmehr noch durch die bereits im Forschungsansatz unhinterfragte Grundannahme einer a) prinzipiellen Existenz von Geschlecht und einer b) Unterteilung der Suche nach den Geschlechtern in zwei wechselseitig konstitutive binäre Einheiten zu einem stark eingeschränkten, wenngleich auch machtvollen Wissensgewinn führt: „Jede bereits vor der Expressionsanalyse vorgenommene geschlechtliche Einteilung in (zwei) Gruppen (anhand welcher Merkmale auch immer) führt dazu, dass andere Interpretationen der Resultate als binär-geschlechtliche nicht möglich sind.“⁷⁵

Es liegt bei derlei Zugeständnissen nahe, nach einem Ursprung zu suchen, der die Wissensproduktion, -akkumulation und -dissemination machtvoll beherrscht. Man möchte ein Zentrum vorfinden, aus dem Ideen und Diskurse hervorgehen und gestreut werden, um im Umgang mit dieser Quelle den Machtprozessen näher zu sein und die Macht zu durchschauen – d.h. um auch selbst Macht über die Macht(produktion und -ausübung) zu gewinnen. Die Befreiung von „der Macht“, so scheint es, würde die Probleme, die jenes machtvoll diskursive Wissen verursacht, beseitigen. Die Abkehr von bisherigen Irrtümern würde das System als Ganzes früher oder später liberalisieren. Michel Foucault entlarvt diese Annahmen in vielen seiner Texte, die sich mit unterschiedlichen Schwerpunkten (u.a. Sexualität, Justiz, Biomedizin, Wissenschaft) beschäftigen und anhand derer deutlich wird, dass es Zentren und Peripherien der Macht gibt, jedoch keinen „Raum des wilden Außen“⁷⁶, aus dem plötzlich etwas Neues und bisher Ungesagtes/

⁷¹ Siehe hierzu auch: Villa, Paula Irene (2006): *Sexy Bodies*, S. 71

⁷² Weitere Vertreter_innen sind hier u.a.: A. Fausto-Sterling, E. Fox Keller, D. Haraway und S. Schmitz

⁷³ Voss, Heinz-Jürgen (2010): *Making sex revisited*, S. 290

⁷⁴ Ebd. S. 283ff.

⁷⁵ Ebd. S. 294

⁷⁶ Foucault, Michel (1994): *Die Ordnung des Diskurses*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, S. 25

Unbekanntes auftaucht und sich in bestehende Wissensstrukturen einreicht oder in dem eine ungekannte „Freiheit“ vorherrscht. Wissen (oder eher: *Wissbares*) wird historisch kontextualisiert und legitimiert; die dabei empfundene Liberalisierung ist daher eher als Verschiebung eines neuen Filters oder Maßstabs von Wissensgegenständen zu betrachten.⁷⁷ Die Wiederholung des (legitimierten) Wissens konstruiert hierbei *narrativ rituell* die Subjekte: „[Das Ritual] fixiert schließlich die vorausgesetzte und erzwungene Wirksamkeit der Worte, ihre Wirkung auf ihre Adressaten und die Grenzen ihrer zwingenden Kräfte. Die religiösen, gerichtlichen, therapeutischen Diskurse, und zum Teil auch die politischen, sind von dem Einsatz eines Rituals kaum zu trennen, welches für die sprechenden Subjekte sowohl die besonderen Eigenschaften wie die allgemein anerkannten Rollen bestimmt.“⁷⁸ Der „Wille zur Wahrheit“⁷⁹ ordnet dabei nicht nur bestehende Wissensbestände innerhalb einer Kultur, sondern zieht auch Grenzen, indem er Erkenntnisgegenstände aufnimmt und institutionalisiert.⁸⁰ Dadurch wird „Wissbares“ nicht erst entdeckt und anschließend kanonisiert bzw. irgendwann obsolet; Wissensgenese ist hierbei in bestehende Kulturparameter gebunden, die jedoch unsichtbar bleiben und daher kein „unbekanntes Außen“ zulassen. Wissenserkenntnisse bestätigen das, was innerhalb einer Kultur gewusst werden kann bzw. was innerhalb der Kultur an Erkenntnisgegenständen historisch produziert wurde und wird. Es lässt sich z.B. damit auch tiefergehend untersuchen, wer an der Produktion und Dissemination von Ideen teilhat und wer nicht; d.h. inwiefern die Zirkulation von Wissensbeständen sozial divergiert und verschiedene Typen des Wissens an welchem Ort produziert werden.

6. Fazit: Die Ästhetik des „wahren Selbst“

Dies lässt sich in Bezug auf das hier vorgestellte Thema der „Wahrheit“ in der Narration über, zu und von Trans*Personen abschließend noch einmal mittels Erzählkonstruktionen von Trans*Personen selbst veranschaulichen. Douglas Mason-Schrock⁸¹ hat hierfür die Gespräche innerhalb und außerhalb einer Selbsthilfegruppe präoperativer Transsexueller⁸² in unterschiedlichen Transitionsstadien ausgewertet, wobei das Erzählen vom „true self“, dem „wahren Selbst“, innerhalb der (spezifisch untersuchten) Gruppe einen Schwerpunkt einnimmt. Bestimmte Erzählpassagen und Lebensstationen werden dabei regelrecht rituell isoliert und

⁷⁷ Ebd. S. 24f. Am Beispiel des biologischen Geschlechts lässt sich anmerken, dass es vor der „Entdeckung“ der Hormone nicht üblich war, diese mit Geschlecht in Verbindung zu bringen – d.h. die Wahrnehmung von Geschlecht war an andere Wissensbestände gekoppelt und wurde auf andere Weise legitimiert.

⁷⁸ Ebd. S. 27

⁷⁹ Ebd. S. 14

⁸⁰ Ebd. S. 15

⁸¹ Mason-Schrock, Douglas: Transsexuals' Narrative Construction of the „True Self“. In: Social Psychology Quarterly, Vol. 59, No. 3, Special Issue: Gender and Social Interaction (Sept. 1996), S. 176-192. Quelle: http://www.fsu.edu/~soc/people/schrock/schrock_true_self.pdf (letzter Zugriff am 11.06.2012)

⁸² Mason-Schrock verwendet diesen Begriff, nicht ich. Insgesamt ist eine methodologische (Selbst-)Reflexion bei ihm eher wenig ausgeprägt, die jedoch die Gespräche mitstrukturiert haben könnte. Allein in den Fußnoten sind ein paar Hinweise auf sein Vorgehen zu lesen, in denen er die Studienteilnehmenden (!) für „frustrierende Erlebnisse“ verantwortlich macht. In: ders., S. 178 Ebenso scheint er Trans* als „Krisenexperiment“ (zitiert nach Villa (2006), *Sexy Bodies*, S. 87) zu betrachten, hinterfragt aber weniger die alltäglichen Cisgender-Narrationen, die Geschlecht(er) stabilisieren.

kanonisiert, um eine transidente „Kernwahrheit“ aller Gruppenmitglieder affektiv zu verankern: Kindheitserlebnisse, Übertreten von unausgesprochenen Verboten, Erzählungen von Selbstverleugnung (eben „der inneren Wahrheit“) bis hin zu „taktvoller Blindheit“ der Gruppe gegenüber Aussagekraft und logischer Kohärenz von fragmentierten Erzählungen einzelner Mitglieder.⁸³ Erfahrenere Gruppenmitglieder legen hierbei Erzählbausteine vor, die von Neulingen meist wohlwollend ange- und übernommen werden. Nach Mason-Schrocks Beschreibung werden diese Bausteine als wichtige *rites des passages* behandelt und die eigene Biografie auf diese Stationen abgeklopft oder gar zurechtgebogen, wobei es zu Kondensierungs- und Gestaltschließungszwängen in der Erzählweise kommen kann.⁸⁴ Der Gedanke an eine Schablonisierung drängt sich auf, jedoch gelingt es dem Autoren in seinen Ausführungen nicht, zu verdeutlichen, welche immense Anstrengung es darstellt, die eigene Biografie als leibliche und emotionale Verschränkungen bewusst neu zu ordnen, und dies verletzbar in aller Öffentlichkeit. Die perlokutive Form⁸⁵ der Aussagen der Gruppengespräche lassen jedoch Wirklichkeit werden⁸⁶, was, der Narration in besagter Gruppe folgend, ja eigentlich auch schon immer da war.⁸⁷ Ersichtlich wird hierbei allerdings, dass das „Eigentliche“ und „Ontologische“ von Geschlecht(ern) sich nicht als solches greifen lässt, sondern allein durch die Rückbindung an memorisierte Lebensstationen – d.h. Handeln und Sprechen über das Handeln im Sinne eines performativ-narrativen *doing gender* - und wiederum deren spezifische Auswahl vollzogen wird.⁸⁸

Im Hinblick auf die untersuchten Filmbeispiele lässt sich hiernach zusammenfassen, dass diese beiden Geschichten einerseits auf bestehende Narrationsbögen zurückgreifen; so inszeniert „Romeos“ den Schwerpunkt „Coming-of-Age“ und „Coming Out“, „Tomboy“ hingegen Kindheit und soziale Bindungen. Ihre Foki schwenken dabei auf bisher noch wenig beleuchtete Felder in einem Repertoire an Erzählungen über Trans*Identität und stellen hierbei ebenfalls den Körper als wichtigen Schauplatz dieser Erzählungen dar – Lukas, der kurz vor seiner Geschlechtsangleichung steht, Michael/ Laure, der/die Selbstverständlichkeiten „verunverselbstständlicht“. Gleichzeitig erweitern diese Geschichten das bisherige Repertoire der Narrationen zu und die Diskurse um Geschlechtlichkeit; sie hinterlassen angenehme Lücken, die das Publikum motivieren, diese weiterzudenken und im besten Fall zurückzuführen auf sich selbst. Nur oberflächlich wäre anzunehmen, dass mit der morphologischen Transformation des Körpers die Geschichte für das Publikum wie für die Figuren zu einem befriedigenden Abschluss käme. Die Suche nach vermeintlicher „Wahrheit“ im Filmsujet kann dabei zum sinnlich-künstlerischen Erlebnis werden: „Die Konfrontation mit Zweideutigem muss jedoch nicht immer eine unerfreuliche Erfahrung sein.

⁸³ Ebd. s. 179-189

⁸⁴ Ebd., S. 177ff

⁸⁵ Siehe hierzu: Butler, Judith (1998): Hass spricht. Zur Politik des Performativen, S. 11f

⁸⁶ Diese Form der Narration erinnert zudem an die religiöser Konvertierungen. Siehe hierzu auch: Douglas, Mary (1966, 1985): Reinheit und Gefährdung, s. 124-150

⁸⁷ Vergleiche Villa, Paula Irene (2006): *Sexy Bodies*, S. 250

⁸⁸ Dies gilt natürlich auch z.B. für Schwangerschaften oder (Schönheits-)Operationen. Das Sprechen über den leiblichen Körper wird hierbei intensiviert, allerdings wirken Naturalisierungen oft als Wahrnehmungsbarrieren.

Offenbar ist sie in einigen Bereichen erträglicher als in anderen. Es gibt eine ganze Skala, auf der Lachen, Widerwillen und Schock zu verschiedenen Punkten und Intensitäten gehören. Die Erfahrung kann stimulierend wirken. (...) [Wir genießen Kunstwerke deshalb], weil sie uns hinter die expliziten Strukturen unserer normalen Erfahrung schauen lassen. Das Wahrnehmen unartikulierter Formen erzeugt ein ästhetisches Vergnügen.⁸⁹ Das Medium Film hat dabei seinen Reiz des vermittelten Eintretens in ein solches Wahrnehmen; das voyeuristische Kameraauge kann zwar hierbei manipuliert und instrumentalisiert werden, aber gerade das stetig Unfertige einer in symbolhaft kondensierten Bildern erzählten Geschichte prädestinieren das Medium dabei für die Aufmerksamkeit gegenüber der Unabgeschlossenheit des *becoming gender* jedweden Individuums.

⁸⁹ Zitiert nach Ehrenzweig, A. (1953): *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. London. In: Douglas, Mary (1966, 1985): *Reinheit und Gefährdung*, S. 55

Quellenangaben:

Literatur und Artikel

Burt, Ramsay: The Performance of Unmarked Masculinity. In: Fisher, Jennifer; Shay, Anthony (2009): When men dance. Choreographing masculinities across borders. Oxford University Press, Oxford (u.a.), S. 150-167

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Butler, Judith (1998): Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin Verlag, Berlin

Douglas, Mary (1966, 1985): Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988

Foucault, Michel (1994): Die Ordnung des Diskurses. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, S. 9-49

Heilmann, Andreas (2011): Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit. Transcript Verlag, Bielefeld

Huizinga, Johan (1938, 1997): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg

Lundschien, Sylvia (2010) Streit / Lust. Streitkulturen als Produktionsort maskuliner Identitäten? Eine Betrachtung am Beispiel der Kontextualisierung von Maskulinität im Hip Hop. Unveröffentlichte Seminararbeit am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin im Sommersemester 2010

Lundschien, Sylvia (2010): This is not America. Von der Dystopie hinter durchsichtigen Wänden. Der Begriff von Realität in Schauspiel und Aufführung am Beispiel Lars von Triers Film *Dogville*. Unveröffentlichte Seminararbeit am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin im Sommersemester 2010

Mason-Schrock, Douglas: Transsexuals' Narrative Construction of the „True Self“. In: Social Psychology Quarterly, Vol. 59, No. 3, Special Issue: Gender and Social Interaction (Sept. 1996), S. 176-192

Quelle: http://www.fsu.edu/~soc/people/schrock/schrock_true_self.pdf
(letzter Zugriff am 11.06.2012)

McEwan, Ian (1978, 1989): Der Zementgarten. Aufbau-Verlag, Berlin

Meyer Uli: ALMOST HOMOSEXUAL – Schwule Frauen/ Transgender (GirlFags/ Trans*Fags). In: Liminalis 2007/01, S. 59-82

Quelle: http://www.liminalis.de/artikel/Liminalis2007_meyer.pdf
(letzter Zugriff am 11.06.2012)

Villa, Paula Irene (2006): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden

Voss, Heinz-Jürgen (2010): Making sex revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive. Transcript-Verlag, Bielefeld

Online-Ressourcen

Annika: Trans* Characters Are Increasingly Portrayed By, Surprise, Actual Trans* People!
Quelle: <http://www.autostraddle.com/trans-characters-are-increasingly-portrayed-by-surprise-actual-trans-people-102774/>
(letzter Zugriff am 11.06.2012)

Dame, Avery (veröffentlicht am 17. September 2011): Media depiction of Trans People.
Quelle: <http://thesocietypages.org/socimages/2011/09/17/media-depiction-of-trans-people/>
(letzter Zugriff am 17.06.2012)

Erk, Daniel (veröffentlicht am 11.02.2011): Junge, einen Sommer lang.
Quelle: <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-02/tomboy-berlinale>
(letzter Zugriff am 30.06.2012)

Jaques, Juliet: Should trans screen roles be played by trans actors?
Quelle: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/jan/14/trans-characters-actors>
(letzter Zugriff am 11.06.2012)

Soffel, Jenny (veröffentlicht am 26.06.2011): Gender Bias Fought At Egalia Preschool In Stockholm, Sweden.
Quelle: http://www.huffingtonpost.com/2011/06/26/gender-bias-egalia-preschool_n_884866.html
(letzter Zugriff am 29.06.2012)

„Eingeschworene Jungfrau“
http://de.wikipedia.org/wiki/Eingeschworene_Jungfrau
(letzter Zugriff am 29.06.2012)

Liste von Filmen mit Trans Männern (als Hauptfiguren oder Beteiligte):
http://en.wikipedia.org/wiki/Trans_man#Films (letzter Zugriff am 17.06.2012)

Artikel zu Transidentität:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Transidentit%C3%A4t>
(letzter Zugriff am 30.06.2012)

Artikel zu Tomboys:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Tomboy>
(letzter Zugriff am 30.06.2012)

„Tanz der Ritter“ aus dem Ballett „Romeo und Julia“ von S.S. Prokofjew (1935)
Aufführung des Teatro Alla Scala, 2000
Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=cFkZQ84YDIk&feature=related>
(letzter Zugriff am 30.06.2012)

„Petite Mort“ von Jiří Kylián (1996)

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=G7afrgC5l8I>
(letzter Zugriff am 30.06.2012)

Filme

„Das Fest des Huhnes“

Regie: Walter Wippersberg. Österreich, 1992, 55 Minuten, Farbe

„Mein Leben in Rosarot (Ma vie en rose)“

Regie: Alain Berliner. Frankreich/ Belgien/ Großbritannien, 1997, 85 Minuten, Farbe

„Romeos“

Regie: Sabine Bernardi. Deutschland, 2011, 94 Minuten, Farbe

Quelle: <http://streamcloud.eu/7ulgac6fbg9k/Romeos.German.AC3.DVDRiP.XViD-SONS.avi.html>

(letzter Zugriff 02.06.2012)

„Tintenfischalarm“

Regie: Elisabeth Scharang. Österreich, 2006, 107 Minuten, Farbe

„Tomboy“

Regie: Céline Sciamma. Frankreich, 2011, 84 Minuten, Farbe

Quelle: <http://www.putlocker.com/file/1888D3EA896212DA#>

(letzter Zugriff am 07.06.2012)

Abbildungen 1-4 (Screenshots aus Tomboy):

Quelle: <http://www.putlocker.com/file/1888D3EA896212DA#>

(letzter Zugriff am 07.06.2012)

Abbildungen (Screenshots aus Tomboy)



Abbildung 1

Laure/ Michael spricht mit dem Vater, nachdem die Eltern herausgefunden haben, dass Laure sich außerhalb der Wohnung Michael nennt und als Junge auftritt.
Quelle: <http://www.putlocker.com/file/1888D3EA896212DA#>
(letzter Zugriff am 07.06.2012)

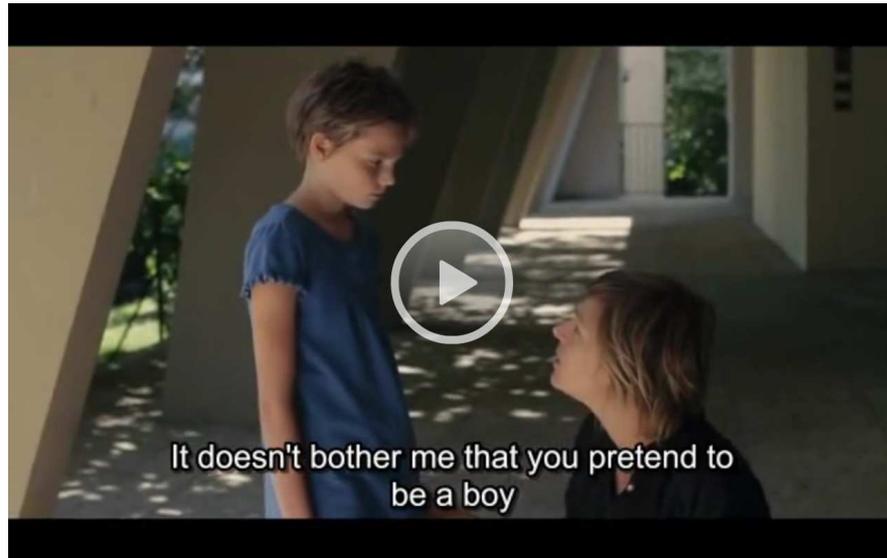


Abbildung 2

Die Mutter zeigt Verständnis, aber macht deutlich, dass sich das Verhalten von Laure/ Michael nicht wiederholen soll.

Quelle: <http://www.putlocker.com/file/1888D3EA896212DA#>
(letzter Zugriff am 07.06.2012)



Abbildung 3

Quelle: <http://www.putlocker.com/file/1888D3EA896212DA#>
(letzter Zugriff am 07.06.2012)

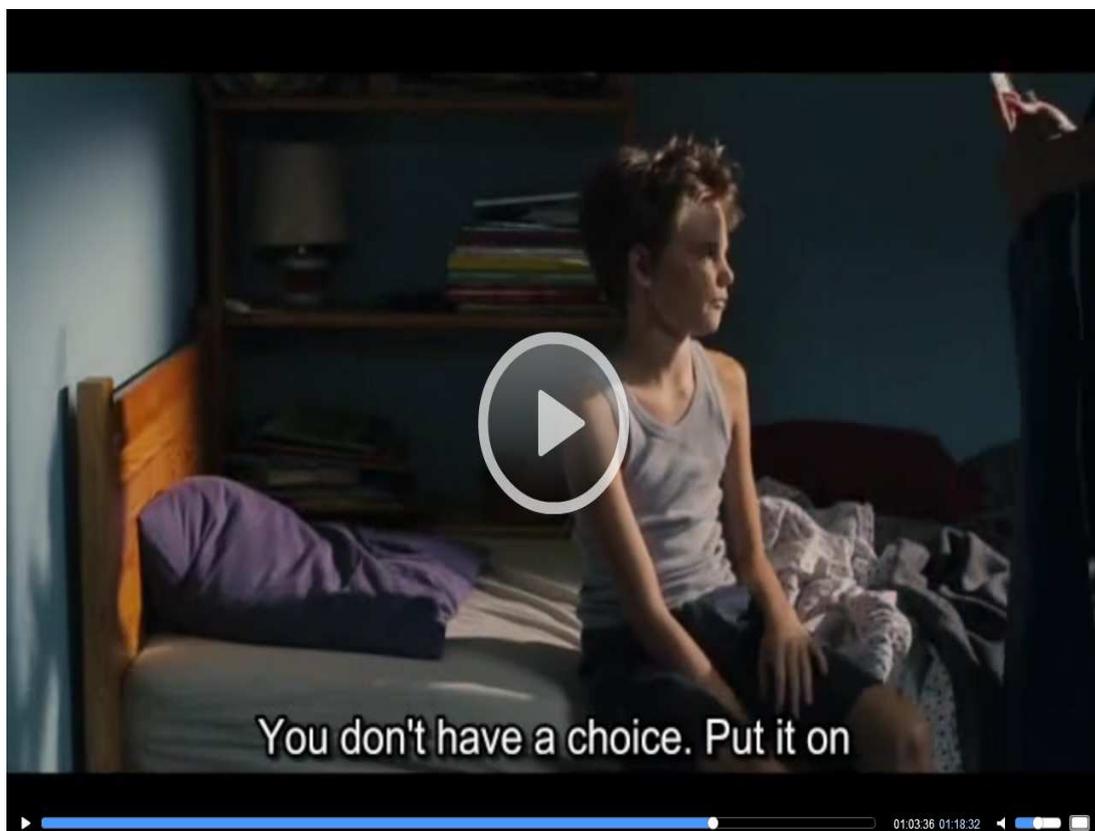


Abbildung 4

Nachdem die Mutter erfahren hat, dass sich ihr Kind als Junge ausgibt, geht sie mit ihr/ihm im Wohnhaus umher und klärt die Situation auf. Zuvor zwingt sie Laure/ Michael, ein blaues Kleid anzuziehen.
Quelle: <http://www.putlocker.com/file/1888D3EA896212DA#>
(letzter Zugriff am 07.06.2012)